

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ

BÖLÜM I: FOUCAULT'YA GÖRE İKTİDAR

I.1.1. JEREMY BENTHAM'IN PANOPTİKON MODELİ

I.1.2. İKTİDARIN GÖZÜNÜN "MAHREM"DEKİ YANSIMASI

I.1.3. İNSANAT BAHÇELERİ

I.1.4. AYNA EVRESİ (MIRROR STAGE)

I.1.5. NAZAR SÖZLÜĞÜ

I.1.6. TEBDİL-İ KIYAFET GEZMEK

BÖLÜM II: SEYİRLİK DÜNYA VE KERAMET MUMİ KEŞKE MEMİŞ EFENDİ

II.1.1. PERA-1885, SEYİRLİK OLANIN DOĞUMUNDAKİ KERAMET

II.1.2. GÖZLERİN HİKMETİ VE LANETİ

II.1.3. PERA VE SEYİRLİK OLANIN SEYRİ

II.1.3.1. KADINLAR VE VİŞNE RENGİ ÇADIRIN BATIYA BAKAN KAPISI

II.1.3.1.1. SAMUR KIZ

II.1.3.1.2. BATININ/AVCININ BAKIŞI

II.1.3.2. ERKEKLER VE VİŞNE RENGİ ÇADIRIN DOĞUYA BAKAN
KAPISI

II.1.3.2.1. LA BELLE ANABELLE

II.1.4. EN DERİN YARALAR GÖZLERDEN ALINIR

SONUÇ

EK

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

Günümüzün önde gelen yazarlarından Elif Şafak, 1971, Strasbourg'da doğdu. ODTÜ Uluslararası İlişkiler Bölümünü bitirdikten sonra, yüksek lisansını aynı üniversitede Kadın Çalışmaları Bölümünde, doktorasını ise Siyaset Bilimi alanında tamamladı. "Bektaşî ve Mevlevî Düşüncesinde Kadınsılık – Döngüsellik" konulu yüksek lisans tezi Sosyal Bilimler Derneği'nce ödüllendirildi. İlk (öykü) kitabı Kem Gözlere Anadolu 1994 yılında, ilk romanı Pinhan 1997'de (1998 Mevlana Büyük Ödülü), ikinci romanı Şehrin Aynaları 1999'da, Mahrem (Türkiye Yazarlar Birliği Roman Ödülü) 2000'de, Bit Palas ise 2002 yılında yayımlandı. Kadınlık, kimlik, kültürel bölünme, dil ve edebiyat konulu yazılarını Med-Cezir'de bir araya getirdi (2005). Bir süredir ABD'de yaşayan Elif Şafak, Michigan Üniversitesi'nin ardından Arizona Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır. Avrupa ve ABD'de gazetelere yazan Şafak'ın kitapları çeşitli dillere çevrildi. İngilizce olarak yazdığı Araf, ABD'nin önde gelen yayınevlerinden Farrar, Straus & Giroux tarafından yayımlandı.

GİRİŞ

Elif Şafak'ın romanı Mahrem, daha çok edebiyatın konu alacağı bir metin olmasının yanı sıra, konusu ve işlenişi bakımından, Kültürel İncelemeler'e konu olacak birçok malzeme içermektedir. Bunlardan en önemlisi ve kuşkusuz yazarın da üzerinde en çok durduğu ise "Görme ve Bakış"tır. Kendisi de romanına alt başlık olarak "Görmeye ve Görülmeye Dair Bir Roman" eklemesini yapmıştır. Bu da bizi, daha çok psikanalizin çalışma alanına giren "The Gaze" konusuna götürür. "Ben"liğimizi oluştururken, daha sonra derinlemesine inceleyeceğimiz üzere, görme duyumuz büyük rol oynar. Bu nedendir ki toplumu oluşturan dinamiklerin neredeyse tamamı, özellikle günümüz dünyasında, görsellik üzerine kurulmuştur. "Ben"liğin oluşması ve "Mirror Stage – Ayna Evresi" olarak adlandırılan evreyi ve görmenin özne üzerindeki derin etkisini anlatırken, Lacan'ın Ecris çalışmasından yararlanılacaktır. Öznenin oluşmasındaki basamaklardan biri olan "Ayna Evresi"nden bahsederken, aslında "ben" dediğimiz özneyi nasıl da bir yanılsama üzerine kurduğumuzu ve bu yanılsamanın sonuçlarını araştıracağız.

İlk olarak 1936'daki 14. uluslararası psikanaliz kongresi'nde Fransız psikanalist Jacques Lacan tarafından ortaya atılan bir psikanaliz teorisidir. Sözü edilen teori yaşamın ilk 6-18 aylık dönemdeki psikolojik gelişim süreçlerini ele almaktadır. Bu dönemin öncesinde çocuk

çevresindeki nesne ve bireylerden ayrı bir varlık olduğunu henüz algılama düzeyine erişememiş bir ihtiyaçlar ve istekler bütünüdür. Bu süreçte bebek, varlığının birbirinden ayrık algı ve duyguların yardımıyla farkındadır; ancak bunların hiçbiri henüz bir "ben" bütününe oturmamıştır. Bebek kendisini bir bütün haline getirilmemiş henüz tamamlanmamış bir puzzle gibi algılamaktadır. Ayna karşısında tutulduğunda ilk olarak kendisini çevresinden ve en yakın hissettiği varlık olan annesinden (ya da yerini tutan birincil kişiden) ayrı bir bütün olarak görür. Ben kavramının ilk ortaya çıktığı bu birincil süreçte bebek kendisini aynadaki görüntüsüyle özdeşleştirir ve kendisini ideal, organik ve mükemmel olarak duyumsar. Lacan bebeğin içerisinde bulunduğu aynayla yüzleşmeden önceki zihinsel süreci "0" olarak ifade eder ve aynadaki görüntüyle özdeşleşen ben kavramının ardından bu değer 1'e ulaşır. Lacan için bebeğin kendisini aynadaki benle bir tutması bir yanılsamadır; çünkü aynadaki ben sanal bir görüntüden fazlası değildir. Aynaya bakan ben ile aynadaki ben aynı değildir; biri gerçek bir varlık diğeri ise sanal bir görüntüdür. Kendim ya da "ego" bölünmüş, parçalara ayrılmıştır ve bebek hiçbir zaman yaşadığı psikolojik süreçleri aynada algıladığı tek bir fiziksel bütüne indirgemeyi başaramaz. İdeal ben algısı aslında ulaşılamayacak bir ilüzyondur. Egonun ya da ben algısının bir yanılsamaya dayandığı gerçeği egoyu bir kurgu ve ilüzyon olma durumuna itmektedir.

Bu alışmada *Mahrem* ana kaynak olarak alınarak, görme ve bakışın toplumumuzdaki ve kişi üzerindeki etkileri tartışılacaktır. Görme ve Bakış zerine yapılacak bu çalışmada, özellikle psikanaliz, felsefe, sosyoloji ve tarih bilimlerinden yararlanılacaktır.

Elif şafak'ın, Refik Halit'den alıntıladığı üzere, her kafesin ardında, mahalleyi bekleyen baklava biçimindeki casus gözlerinin peşine düşülecektir. Bu gözler kimi zaman bir kişi, kimi zamansa bir toplum veya bir anlayış olacaktır.

John Berger, görme konuşmadan önce gelmiştir der. ocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir (Berger, s. 7). John Berger'in incelemesinin çeşitli bölümlerinde bakanın ve bakılanın halleri anlatılır. Genelde bakan erkektir ve baktığı, günün ve hakim glerin görüşüne göre şekil değiştirir. Özellikle, kadınların çıplak olarak resmedildiği tabloların incelendiği bölümde yazar, bu tabloların nasıl da erkek beğenisine sunulduğunu anlatmaktadır.

Çıplak kadın resmi yapılıyordu çünkü çıplak kadına bakmaktan zevk duyuluyordu; kadının eline bir ayna veriliyordu ve resme 'Kendine Hayranlık' deniyordu. Böylece çıplaklığı zevk için resme geçirilen kadın ahlak açısından suçlanıyordu. Oysa aynanın gerçek işlevi çok

daha başkaydı. Ayna, kadının kendisini her şeyden önce ve herşeyden çok seyirlik bir malzeme olarak gördüğünü anlatmak için konuluyordu resme. (Berger, s. 51)

Çalışmamızda, Batı'nın bakışına "erkek", Doğu'ya ise "kadın" diyerek, böyle tanımlayışımızın nedenlerini ortaya dökmeye çalışacağız. Bu konuyu araştırırken en önemli rehberimiz Edward W. Said'in *Şarkiyatçılık* kitabı olacaktır. Said'in incelediği birçok Şarkiyatçı yazar ve metin üzerinden, Batı'nın kendini Doğu'ya göre ve Doğu üzerinden nasıl tanımladığını anlayıp, bunu çalışmamıza aktarmaya çalışacağız. Said'den de cesaret alarak kullandığımız Batı-Doğu, Erkek-Kadın yaklaşımından, gözün iktidarı ve seyirlik olanın sömürüsü üzerine konuşacağız.

İktidar meselesini kendine konu alan her çalışmada olduğu gibi, burada da Foucault'yu, özellikle *Hapishanenin Doğuşu'nu* anlamaya çalışacağız. *Hapishanenin Doğuşu'nun* bölümlerinden biri olan *Panoptikon (Görülmeden gözetim altında tutan hapishane sistemi)* mercek altına alınacaktır. İktidarın, bedenler üzerindeki hakimiyetinin incelendiği panoptikon hapishane modeli, özellikle çalışmamızın, hakim iktidarın bakışının incelendiği bölümlerinde bize yardımcı olacaktır.

Elif Şafak, “Bir insan görölmekten neden rahatsız olur, görmek ve görölmek masum mudur?” Sorusunun peşine takılarak Mahrem’i yazdığını belirtmiştir. Bizim de bu çalışmada cevabını arayacağımız soru bundan farklı değildir.

BÖLÜM I

FOUCAULT'YA GÖRE İKTİDAR

I.1.1. JEREMY BENTHAM'IN PANOPTİKON MODELİ

Foucault'ya göre "iktidar" her yerdedir. Merkezi iktidar ve gözetleme kavramı üzerine yoğunlaşan Foucault, sistemi "panoptikon metaforu" ile açıklar. Panoptikon, Jeremy Bentham'ın tasarladığı bir hapisane projesidir. Sekizgen biçimde bölmelerden oluşan bir binadır ve tam ortasında bir gözetleme kulesi vardır. Kuleden bütün hücreler görülmekte ama hücrelerden kuledekiler görülmemektedir. Amaç, mahkumların her zaman izlendikleri fikrine kapılmalarıdır. Önerilen bu model, hapisane ile sınırlı bir model olmayıp, okul, hastane ya da akıl hastanesi modeli olabilir. Daha da ötesinde ideal bir toplum modeli olabilir. Asıl amaç toplumu terbiye etmek, eğitmek, suç işleyenleri cezalandırmak ve toplumda bir takım düzelmelere sebep olmaktır. Panoptikon modelinin temel prensibi asimetrik iktidar ilişkisine dayanır.

Foucault panoptikon modelini açıklarken bize XVII. yüzyıl Avrupa'sındaki bir yönetmelikten bahseder. Bu yönetmeliğe göre, bir kentte veba salgını çıktığında öncelikle katı bir mekansal çevreleme uygulanır: kent ve "mücavir alan" kapatılır, buradan dışarı çıkmak yasaklanır – aksine davranışlar ölümlerle cezalandırılır -, başıboş hayvanların hepsi öldürülür; kent, her birinin başına yetkili bir eminin

getirildiği ayrı mahallelere bölünür. Belirtilen günde herkesin evine kapanması emredilir: evden çıkmak ölümlle yasaklanmıştır. Temsilci herkesin kapısını bizzat dışarıdan kapatmakta; anahtarını götürüp mahalle eminine teslim etmektedir; o da bu anahtarını karantina bitene kadar muhafaza etmektedir (Foucault, s. 290). Foucault'un da bahsettiği ve örneklelediği üzere iktidar, toplumu bir bedenler bütünü olarak görüp, her bedeni kontrol altına alarak "beden kısıtlamasına" gider.

Gözetlenerek ve normalleştirme aracılığıyla özel hayatlarımız kontrol altına alınır. Böylelikle, sistemi oluşturan din, devlet, toplum ve aile gibi kurumlar özel hayatımız üzerinde bir denetleme ve gözetleme sistemi kurar. Demek ki iktidarın bakışı yani "gözünü", kendi çıkarına çalışan bir mekanizmadır. Sürekli gözetler, sınıflandırır, tasnifler, adlandırır, kontrol eder ve gerekirse yok eder. Hiçbir şey iktidarın gözünden ve bakışından kaçamaz, hatta kişiyi bu bakışın bir parçası haline getirir. Foucault'un da bahsettiği yöntem bir müddet sonra o kadar etkili bir denetleme mekanizması haline gelir ki, artık gözetleyen orada olmasa bile, gözetlenen ken kendini denetleyen haline gelir.

... Bu görünürlük alanına tabi kılınan ve bunu bilen kişi, iktidarın zorlamalarını kendi hesabına yeniden ele almaktadır; onları kendi üzerinde kendiliğinden etkili kılmaktadır; kendi tabiiyetinin ilkesi haline gelmektedir.

Bizahati bu olgudan ötürü dış iktidar kendini fizik çekimleri itibariyle hafifletebilmekte; bedeni olmayana yönelmekte; ve sınıra ne kadar yaklaşırsa etkileri o kadar sabit, derin, bir kere de ebediyen geçerli olmak üzere kazanılmış, devamlı olarak süren hale gelmektedir: her tür fiziki çarpışmayı önleyen ve her zaman önceden oynanmış olan sürekli zafer.” (Foucault, s.299)

Panopticon, Foucault'nun da üzerinde durduğu gibi aslında bir çeşit hayvanat bahçesidir. Foucault bu bahçeden, hayvanat bahçesi krallığı olarak bahseder; buradaki tek fark, hayvanların yerine insanların, kralın yerine de iktidarın geçmiş olmasıdır.

Panopticon, bir krallık hayvanat bahçesidir; bireysel dağıtımın spesifik gruplandırılması yoluyla hayvanın yerine insan ve kralın yerine de kaçamak bir iktidar makinesi geçmiştir. Bu ikamelerin dışında, Panopticon da bir doğabilimi işlevi görmektedir. (Foucault, s.300)

Demek oluyor ki Panopticon, iktidarın bakışının, kendini sürekli kılan bir mekanizmaya dönüşmesi halidir. Burada artık sadece iktar adı verilen bir bakıştan veya göz'den sözetmek yanlış ve eksik olacaktır. Düzenli olarak iktidar tarafından gözetlenen ve gözetlendiğini bilen özne,

bir müddet sonra, kendi öznesinin iktidarı haline gelir. İktidarın gözünün bedenler üzerindeki en büyük disiplini, kendi kendini disipline eden bedenler yaratmadaki başarısından ileri gelir. İktidar tarafından baskı altında tutulan, kısıtlanan, gözetlenen, disipline edilen, sınıflandırılan beden/özne, artık bu iktidarın bir parçası haline gelmiştir. Kendisine, iktidar tarafından getirilen kısıtlamaları büyük bir içtenlikle kabul eder ve tanımlı kurallar çerçevesinde yaşamaya alışır hatta bunun en doğru, güvenli ve normal olan olduğuna inanır. Sürekli bu çeşit bir gözetimin altında olan insanlar, bir süre sonra bu gözetim olgusunu içselleştirerek, gözetleyen kişi olmasa da sanki gözetim altındaymış gibi hareket etmeye başlarlar. Bu da “disipline toplum” meydana getirir. İktidar aynı mekanizmanın içine, dışarıdakileri de katar ve bedenlerin denetimini üçüncü bir aşamaya taşır. İktidarın gözetleyerek baskı altında tuttuğu özne, kendini gözetleyen bir iktidarın varlığını bilen öznenin kendi bedenini disiplin altına alması ve son olarak, dışarıdan içeriye sokulan gözlerin yani halkın denetimi. Bu, tam da iktidar tarafından arzulanan, öznelerin özgür katılımıyla kendini üreten ve böylece devamlılığını sağlayan bir denetim mekanizması haline gelir.

... Üstelik bu makine öyle bir şekilde düzenlenmiştir ki, kapalı olması dışarının sürekli mevcudiyetini dışlamamaktadır: herhangi bir kimsenin merkezi kulede fjetim işlevini yerine getirebileceği ve bunu yaparken de,

gözetim altında tutmanın biçimini tahmin edebileceği görüldü. Panopticon kurumu fiili durumda o kadar titiz ve tam bir şekilde kapatılmıştır ki, bir mahkum aynı anda hem raslantısal hem de sürekli olan bu teftişlere kolaylıkla tabi kılınabilir: ve yalnızca görevli denetçilerinkine değil, aynı zamanda halkinkini de; toplumun herhangi bir üyesinin, okulların, hastanelerin, fabrikaların, hapishanelerin nasıl çalıştıklarını kendi gözleriyle görmeye hakları olacaktır. (Foucault, s.305)

Kişiye kendi kendinin gardiyanı yapan bu sistemle modern toplum, sınırsız bir şekilde genelleştirilmiş bir panoptisizm mekanizmasına dönüşür. Artık hakim iktidar, birbirini gözetleyen, gözetlendiğini bilen gözlerden ve bedenlerden oluşan bir toplum yaratmıştır. Hakim olanın bakışından ve iktidarının dayattığı disiplinden kaçmak imkansızdır. Dolayısıyla iktidar, kullandığı yöntemlerin etkinliği sayesinde, bireyler üzerinde her türlü sınıflandırmayı yapma ve kavramlar üzerinde, kendisine en çok hizmet edecek olanları öne çıkarma konusunda hiç zorlanmaz. Örneğin; “normal” olana da bu bakış karar verir; onun dışındakiler ise, çeşitli yöntemlerle islah edilmek üzere kapatılır yani kilit altında tutulur.

Daha önce de belirttiğimiz gibi toplum, sınırsız bir şekilde genelleştirilmiş bir panoptisizm mekanizmasıdır ama işlevi sadece belirli mekanlardaki bedenlerin düzenli ve etkili dağılımından ibaret değildir. Sürekli gözetim ilkesi, sabit bir değerlendirme veya yargılama fikriyle çevrelenmiştir: normalleştirme aracılığıyla kontrol. Örneğin, modern bir ceza düzeninde mahkum sadece fiziksel kısıtlamaların getirildiği bir gözetime değil, aynı zamanda kriminoloji, psikoloji, tıp gibi, değerlendirici, teşhis edici, tahmin edici ve normatif bir dizi bilgiye de tabi tutulur. Böylece hakim iktidar normal ve ona karşılık gelen sıfatları belirler ve ehlileştirme politikası uygulamaya başlar.

... Panopticon laboratuvar olma yanı sıra, deney yapma, tutukluları değiştirme, bireyleri terbiye veya yeniden terbiye etme makinesi olarak kullanılabilir. İlaçları denemek ve etkilerinin sağlamlarını yapmak. Çeşitli cezaları mahpusların üzerinde, bunların suç ve karakterlerine göre denemek ve en etkin olanlarını araştırmak. İşçilere eşanlı olarak farklı teknikleri öğretmek, en iyisinin hangisi olduğunu belirlemek.
(Foucault, s.300)

Bunu modern toplumun her alanında görmek, tespit etmek ve işleyişindeki kusursuzluğa tanık olmak mümkündür. Artık hepimiz,

birbirimizin seyri haline gelmişizdir. Hakim iktidarın dayattığı disiplinlerle normalleştirilmiş toplum, birbirinin gözlerinden ve gördükleri üzerinden kendini tanımlar. Anormal olanı tespit eder ve ondan seyirlik bir malzeme çıkarır.

I.1.2. İKTİDARIN GÖZÜNÜN “MAHREM”DEKİ YANSIMASI

Tam bu noktada çalışmamıza konu olan romana dönmekte, yukarıda bahsedilen mekanizmaların beden üzerindeki etkilerini bir karakterler dizini üzerinden incelemekte büyük fayda vardır. *Mahrem*, 1999’un İstanbul’un da başlayıp 1999’un İstanbul’unda biten; araya tarihlerin, masalların, ülkelerin, hayvansı insanların, insansı hayvanların, kötülerin, zayıfların, çirkinlerin, güzellerin girdiği, zamanın ve mekanın geçmişle bugün arasında mekik dokuduğu bir romandır. Roman, farklı zaman ve mekandaki masalsı ve gerçek kahramanların ayrı ayrı öykülerinden kurulmuştur. Ana kahraman, 1999’un İstanbul’unda karşımıza çıkan, şişmanlığı başına dert bir kadındır. Kadının ismi roman boyunca hiç belirtilmez, o sadece Şişman’dır, görüntüsü adı olmuştur. Toplumun gözü bu kadına bakmış ve hakim iktidarın kendine dayattığı disiplinlerin, yani “normal” olarak tanımlananın dışında bir şey görmüştür. Kadın şişmandır, anormaldir ve sırf bu nedenle seyirliktir. Seyirlik olan bedeni, adının ve en önemlisi kim olduğunun önüne geçmiştir. Modern toplum zorbadır ve zorbaların iktidarı ise seyirlik bir iktidardır.

Zorba: Zorbanın zorbalıklarını hicvettiği için hayatından olan sivri dilli heccavın kellesi, meydandaki kazığın üzerinde günlerce asılı kaldı. Gelen baktı, giden baktı, bir bakan bir daha baktı. Çünkü zorbanın iktidarı seyirlik bir iktidardı.” (Şafak, s.85)

Romanın kahramanı Şişman, yemesi için acıkması gerekmeyen, zaten her koşulda acıkan, sıkıldıkça yiyen, yedikçe sıkılan, doydukça acıkan, acıktıkça neşelenen, neşelendikçe acıkan, acıktıkça yiyen bir kadındır. Bakışların kilolarına kilitlenip insafsızca sorgulandığı, yadırgadığı, dersler çıkardığı, haline şükrettiği, tahtalara vurduğu, parmakla gösterdiği bir kişidir. Adeta başkalarının gözlerinden baktığında, şişmanlığı ikiye katlanmakta, daha da katlanılmaz bir hale gelmektedir. Şişman romanın bir yerinde zayıflamak uğruna gittiği bir spor salonundan bahsederken şöyle der:

Bir ara, en az iki beden incelmeyen müşterilerine paralarını iade etme garantisi veren bir aerobik merkezine devam ediyordum. Orada, kendi görüntümüzün dilinden kurtulamayalım diye dört tarafı aynalarla kaplanmış bir salonda yan yana dizilip, yüzünden gülücük, dilinden komut eksilmeyen tığ gibi

aerobik hocasının her yaptığını tekrarlardık kan ter içinde... Oysa gözlere karşı duyarsız olamıyordum bir türlü. Oradaydılar, dört yanımda; kirpiklerle kuşatılmışım, batıyorlardı etime, şerha şerha. Grubun her üyesi, bir yandan hocanın yaptıklarını tekrarlarlarken, bir yandan da aynalardan diğerini seyrederdi. Herkes herkesin en gizli rakibiydi.” (Şafak, s.23)

...Çünkü Şişman da bilirdi ki, şişmanı ancak şişmanlar zayıf gösterebilir. Şişman şişmanın yegane panzehiridir. (Şafak, s.24)

Özellikle yolda yürürken kişi kendini diğerleriyle karşılaştırma fırsatını yakalar. Diğerinin gözlerinden kedisinin nasıl görüldüğünü tatar ve aynı anda da gözetler, bakar, karşılaştırır. Tıpkı hakim iktidarın yaptığı ve dayattığı gibi. Herkes herkesin aynasıdır. Kişi o aynada kendisinin normalliğini kanıtlayacak delilleri arar ve eğer bulursa mutlu olur ve yoluna devam eder. Bu düzen, görülmenin ve görmenin iktidarının hüküm sürdüğü bir toplum yapısını gösterir. Görmenin ve görülmenin iktidarı üzerine düşünürken, romanın kahramanı Şişko'nun sözlerine dikkat edelim. Kendisini toplum dışına iten gözlerden, iktidarın bedenine uyguladığı dışlayıcı baskıdan ve bu baskıyı içselleştirmesindeki tezata bakalım:

... Var oldukları halde var olmayan, seyirlik oldukları halde ortalıkta görünmeyen insanlar vardı bu şehirde; cüceler, sakatlar, şişkolar... göze tuhaf görünen bütün insanlar... Dışarının gözlerinden sakınan, evlerinin mahremiyetine sığınan, varlıkları mahrem olan insanlar... Ben de onlardan biriydim. Dışarıda bir türlü rahat edemedikçe, günbegün kendi içime kapanmış; kendi içime kapandıkça, dışarıda bir türlü rahat edemez olmuştum. Ben bu tecrit edilmişliği tercih etmişim; ama tecrit edilmişliğin ne kadarını tercih etmişim bilinmez. (Şafak, s.203)

İktidarın ve dışarının gözlerinin bedeni üzerinde kurduğu dışlayıcı etkiyle, Şişko, olabildiğince gözlerden kaçmaya çalışır. Sığındığı mekan ise Hayali Fener Apartmanı'dır. Şişmanlığını gizleyebildiği, şişmanlığıyla baş başa kalabildiği tek yer olan bu apartmanda, Şişman'ın sevgilisi Be-Ce ile karşılaşırız. Onun bir ismi vardır ama söylene söylene yıpratılmış, zaman içinde şekil değiştirerek artık lakabı haline gelmiş, iki harfin okunuşundan ibaret kalmış bir isimdir. Be-Ce bir cücedir, yani en az Şişman kadar seyirlik bir malzemedir. Fakat Şişman'ın aksine Be-Ce gözlerden ve kendisini seyredenlerden kaçmaz. Hatta inadına kendini, modern toplumun (iktidarın) gözünün seyirlik olarak algıladığı bedenini

teşhir etmekten çekinmez. Sırf bu yüzden bir resim atölyesindeki öğrencilere çıplak bedenini sergileyerek modellik yapar.

Kendisini görenleri görmediği için, onların gözlerinden nasıl görüldüğünü de görmüyordu. O sadece, kayıtsız bir nazarla bakıyordu; orada bir yere, buradan öteye... Gene de, ara sıra da olsa oraya uğramaktan kendimi alamıyordum. Atölyeye her gidişimde, bir köşeye çekilip, seyrediyordum onu ve seyredilişini... Oysa Be-Ce, benim de aynı şeyi yapmam gerektiğini söylüyordu. Madem her görenin ilgisini çekecek kadar şişmanmışım, madem seyirlikmişim, ben de inadına kendimi teşhir etmeliymişim... Be-Ce ısrarla tekrarlıyordu: 'Madem öyle, inadına!' (Şafak, s.77)

I.1.3. İNSANAT BAHÇELERİ

Toplumun seyirlik olana düşkünlüğü çok eskilere dayanır. 19. ve 20. yy'larda, "Human Zoo" olarak tanımlanan gösteri yerlerinde, özellikle Afrika'dan getirilen kişiler, kendi doğal ve bir batılıya göre az gelişmiş halleriyle, batılı insanın seyrine sunuluyorlardı. Kafese kapatılan, tuhaf olarak nitelenen, çoğu zencilerden oluşan bu insanlar, bize iktidarın merkezinin, şimdi olduğu gibi, eskiden de batıda olduğunu, batının

gözünün iktidarının, ulaşabildiği her özneyi kısıtladığını göstermektedir. “Human Zoo”larla başlayan, iktidar tarafından farklı olanın sergilenmesi, zamanla, amacından fazlaca ayrılmayarak ama günün şartlarına uygun şekilde evrimleşerek, kendini “Reality Show”larda göstermeye başlamıştır. Özellikle televizyonun icadıyla, kendine çok daha geniş bir izleyici kitlesi bulan iktidar, bütün amacı kar elde etmek olan seyirlik bir dünya yaratmıştır. Seyretmeye ve seyredilmeye bunca tutkun olan özne, her an kendini sergileyebileceği veya kendini sergileyenleri seyrebileceği bir ortam arar ve buna ulaşabilmenin en kolay yolu ise televizyondur. Kameralar önünde duran herkes teşhir eder ve teşhir edilenin kalitesi hiç önemli değildir; önemli olan teşhir edilenin para cinsinden iktidara dönüşünün miktarıdır. İçinde az da olsa tuhaflık, şiddet ya da cinsellik içermeyen hiçbir görüntünün, seyirlik malzeme olarak bir değeri yoktur; dolayısıyla iktidar için de işlevsizdir. Önemli olan bir görüntünün ilettiği bilginin değeri değil, o görüntünün, diğer görüntüler arasındaki reyting oranıdır.

Göz, modern toplumu yönlendiren ve yöneten en önemli araçtır. Hakim iktidar ise bu gücü, kendi çıkarları doğrultusunda kullanan bir mekanizmalar bütünüdür ve iktidarın gözü yani gücü her yeredir; “Aristoteles ve Porphyry gibi antik yazarlar ise gözü askeri bir stratejiste benzetir; onu insansı bir varlık olarak görürlerdi. Göz, onlar için bakışlarını yönelttiği her nesneyi tutsak alan, güçlü ışınlar yayan bir

komutandı. Görmek fiziksel ve saldırgandı. Fark edilir bir güçtü.” (Sartori, s.7) Artık sadece bakmanın ve seyretmenin yeterli olduğu bir dünyada yaşıyoruz. Bilmemiz gereken bütün enformasyon bize, iktidar tarafından işletilen mekanizmalar tarafından, görsel olarak iletilmekte. Önemli olan tüketmektir ve iktidar tüketmemizi ister. Televizyonun karşısına geçeriz, önümüzde seyirlik bir dünya belirir ve biz de onu tüketiriz. İşte modern toplumda her şey bu kadar basittir; bir düğmeye basarsınız ve dünyanın bütün nimetleri gözlerinizin önünden akmaya başlar ve bizimse yapmamız gereken sadece seyretmektir. “... Televizyonunuza yanıt verme olanağınız yoktur. Zaten sizden yanıt isteyen de yoktur. Medyanın kamusal alanına dahil edildiğiniz ekolojik yapıda istenilen davranış, gözlem, pasif katılım ve bir çeşit röntgenciliktir. Bundan böyle, enformasyonun elde edilmesi; insanların, olayların ve yerlerin gözlemlenmesi anlamına geliyor.” (Sartori, s.9)

Modern toplumun üyeleri, iktidarın her gün kendilerine sunduğu arzu neslerini elde etmek ve yaratılan sözde eksikliğini gidermek için çabalar durur. Artık arzu ve ihtiyaç arasındaki sınırlar kalkmış, etrafımızdaki her şey bir arzu nesnesine dönüşmüştür. Modern toplum, asla dindiremeyeceği bir susuzluğun çölünde gibidir. Lacan'ın da tarif ettiği gibi arzu aslında, asla tatmin edilemeyendir, zaten tatmin edilebilseydi ona arzu denmezdi. Arzu, gerçeğin (le reel) ta kendisidir ve

ölümcüldür. Arzuyu tatmin etmeye çalışmak, ışığa uçan pervanelerin, eninde sonunda ölümlle sonlanacak macerasına benzer.

İktidarın, modern toplumun bireyleri üzerinde oynadığı oyun, ölümcül bir deney gibidir. Her birimiz, her gün, asla sahip olamayacağımız bir beden peşinde koşuyoruz. Aynada gördüğümüz, ben olarak bildiğimiz imajdan çok uzaklara sürüklendik. Hakim iktidar, elindeki bütün görsel araçları üzerimize yağdırır ve hepimize, bir zamanlar aynadan yansımış olan ve “ben” dediğimiz o görüntünün, ne kadar eksik olduğunu söyler. İktidara göre biz eksikizdir ve bu eksikliğı gidermek için tüketmemiz, tükettikça daha da eksik hissetmemiz ve daha da çok tüketmemiz gerekir. Aslında bu Obezitenin de tarifi gibidir. Bildiğimiz gibi Obezite aslında, asla tatmin edilemeyecek bir eksikğin, ki bu Freud’a göre cinsel bir eksiklik, giderilmeye çalışılması sonucunda, kişinin içine düştüğü tekrarlama (repetition compulsion) nöbetidir. Obezite de, ihtiyaçlardan değil, artık bir eksiklikten bahsetmekteyiz. Modern toplum, aynı Şişman gibi, tam anlamıyla Obezdir. Asla bastıramayacağı bir açlığın pençesinde, iktidar tarafından kendisine sunulan her imgeyi midesine indiren bir obez. Göz, görüntülerle beslenir ve her lokma/görüntü, bir değerinin açlığını yaratır. Yemek yemek, sadece bu eksikliğı gidermek için kullanılan bir araçtan ibarettir: “... Bu yüzden (ve iştah kavramının fiziksel çağrışımları düşünülürse tuhaf bir biçimde)

varolan, yani gövde, ortadan kayboluyor. Bir içi boş elbiseler ve arkası boş maskeler seyirliğinde yaşıyoruz.” (Berger, s.26)

İşte tam bu noktada, kitabın en önemli karakterlerinden biri olan Şişman’ın, aslında modern toplumda neyi simgelediğini anlarız. Şişman, iktidarın gözünden kaçmayı bir türlü başaramayan, çocukluğunda uğradığı cinsel taciz nedeniyle oluşan eksikliğini, yemek yiyerek kapamaya çalışan, aslında hiç birimizden o kadar da farklı olmayan bir portredir. Kimimiz yemek yiyerek, kimimiz yemiyerek, kimimiz spor salonlarında, kimimiz güzellik salonlarında, kimimiz alternatif sporların peşinde, Şişman’ın da içinde bulunduğu, hakim iktidarın yarattığı, bu eksik bedenler dünyasında yaşamaktayız. Artık önemli olan, aynadan bize yansıyan kişi değil, iktidarın gözünün bize biçtiği değerdir. Kim olduğumuzu ya da kim olmamız gerektiğini bize iktidar söyler ve onun gözü her yeredir. Şişman için iktidar, anneannesinin evinin bahçesinde bulunan eski kömürlükte, gözlerden uzak olduğunu sandığı bir anda, uğradığı tacizi gören, ev sahibesi kadının kedisinin gözlerindedir. İktidar seyirlik bir dünya yaratır ve bu dünyada hiç bir şey onun gözlerinden kaçamaz. Şişman yaşadığı taciz olayını seyreden ve şahit olan kediyi yani iktidarı öldürür ama onun gözlerinden kaçmayı başaramaz. Tam aksine, yaşadığı taciz olayından sonra, içinde oluşan eksikliği kapamak için sürekli yemek yiyen ve bu nedenle giderek şişmanlayan Şişman, tam da iktidarın istediği seyirlik malzemeye dönüşür. Artık istese de

gözlerden ve seyirlik bir malzeme olmaktan kurtulamayacaktır. İktidarın istediği şey olmuş, bir kişi daha tüketim çılgınlığının döngüsüne kapılmış ve en rahat ettiği yer market reyonlarının arası olmuştur.

... Dışarıda, şişmanlığımın yadırganmadığı tek yerdi süpermarket... Ahbablarıymışım gibi candan gülümseyerek karşılardı beni kapıdaki güvenlik görevlileri. Şarküteride peynir salam kesenler, ne zaman önlerinden geçsem muhakkak yeni bir peynir yahut salam tavsiye eder;... pastane kısmına bakanlar beni her görüşlerinde baklava börek ikram eder... kasiyer kızlar benimle sohbet etmeye can atardı. Süpermarketlerde ayrıcalıklı olduğumu hissedirdim. El arabamı tıka basa doldurabilir, buna rağmen hemen ertesi gün gene aynı süpermarkette gene abartılı bir alışveriş yaparken görülebilir, hatta bunu her gün bu şekilde sürdürebilir, gene de yadırganmazdım... Şişmanlığım, pisboğazlığımın özürüydü. Ve süpermarketlerde özürüm hep geçerliydi. (Şafak, s.82)

Süpermarketler, alışveriş merkezleri, mağazalar iktidarın görsel gücünü ve albenisini bizlere en çok sergileyebildiği mekanlardır. Bu mekanlar, iktidar tarafından, bireyleri tüketime yöneltmek için hazırlanmış

görsel bir şölendir. Bu şölene katılmak için davetli olmanız veya aç olmanız gerekmez çünkü şölenin kendisi hem davetini, hem de açlığını yaratır. Sistemin kendisi tüketmek, daha da çok tüketmek için kurulmuştur; yemek yemek için acıkmanızı ya da örtünmek için yeni kıyafetlere ihtiyaç duymanızı beklemez. Burada önemli olan bir ihtiyacın giderilmesi değil, olmayan bir ihtiyacın ortaya çıkarılması ve asla bitmemesinin sağlanmasıdır.

... Sistemin efsanesinde ise yalnızca henüz gerçek olmayana, sanal olana, bir sonraki alışverişe yer vardır.(Berger, s27)

I.1.4. AYNA EVRESİ (MIRROR STAGE)

Lacan 'Ayna Evresi'nde, kendisini bir yansıtıcıda gören çocuğun, gördüğü imajı, 'ben' olarak kabul etmesi ve böylece başlayan benlik oluşturma sürecinden bahseder. Çocuk kendini aynada bir bütün olarak algılar, kendi hareketlerini takip eder ve bundan büyük bir keyif alır. Artık neye benzediği bilmekte ve kendini diğerlerinden ayırt edebilmektedir.

Bunun nedeni, özneyi bir serap görüntüsü gibi aldatarak gücünün esas gelişmesinin ilerisine geçmesine neden olan bedensel biçim bütünlüğünün, öznenin kendisi

tarafından yalnızca bir Gestalt şeklinde yani parçalarına ayrılamayan bir bütün olarak algılanabilmesidir. Başka bir deyişle, bedenın algılanma dışsallığında bu biçim bütünlüğü oluşturulan algının kendisi değil, yalnızca algılananı oluşturan öğelerden biri olduğu halde, bu algılayışta, duruş/yükseklik boyutunun diğer öğelerden daha güçlü göze çarpması, biçim bütünlüğünün zihinde yer etmesine neden olur. Aynı zamanda biçim bütünlüğü, kendi tersine çevrildiği bir simetri [bakışım] içinde algılandığından, öznenin kendisini çeşitli yönlerde harekete geçirdiklerini ayırt ettiği iç kaynaşmalar ile çelişki halindedir. Söz konusu süreçleri harekete geçiriş tarzını henüz tam bilemediğimiz, fakat doğurganlığının insan türünden ayrı düşünölemeyeceği kesin olan algılama kalıbı (Gestalt) bu iki yönüyle aynı zamanda hem özne-ben'in zihindeki sürekliliğini simgeler hem de onun yabancılaştırıcı yazgısını haber verir. özne-ben'in, kendi uydurması olan bu görüntüler dünyasının belli belirsiz bir uyum içinde bağımsızlaşma eğilimini simgeleyen kurgu-kışı ile [otomatla] çakışmasını sağlar.¹

¹ Lacan, Jacques. 1949. "Psikanaliz Deneyiminin Ortaya Koyduğu Biçimiyle 'Özne-ben' in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi". Uluslararası 16. Psikanaliz Kongresi'ne Sunulan Bildiri. Zurih, 17 Temmuz

Oysa modern toplumda durum bundan çok farklı bir hal almıştır. Özne, aynı Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi'nin, parçalanmış aynadan yansıyan görüntüsüne benzer; etrafa saçılmış, bir bütünlük oluşturmayan yamalı bir bohça gibidir. Sanal dünya ve televizyon tarafından içi boşaltılan özne, iktidarın kendine sunduğu imajlar arasında, kendi görüntüsünü arayan bir hayalet gibidir. İktidar tarafından yaratılan imajlar gerçek değildir; geçici ve uçucudur. Ne bir ihtiyaçtan kaynaklanırlar, ne de bir ihtiyacı gidermek için varlardır. İktidar imajları sadece, kar elde etmek ve özneyi tüketime yöneltmek için kullanır.

... Eğer kar peşinde koşmak insanlığın kurtuluşunun tek yolu olarak görülürse, gelir mutlak öncelik haline gelirse, o zaman varolanın itibar görmemesi, görmezden gelinmesi ve baskı altında tutulması gerekir." (Görünüre Dair Küçük..., s.40) Daha fazla kar amacıyla özneyi baskı altında tutan iktidar sisteminin seyirliğinde Zorunluluk yok artık. Dolayısıyla hiçbir deneyim de iletilmiyor. Geriye kalan paylaşılabilir tek şey, seyirlik; kimsenin oynamadığı, herkesin seyrettiği oyun. (Berger, s.27)

Belki de sırf bu yüzden Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi kendisine seyirlik bir dünya kurar; kimsenin aslında dahil olmadığı ama seyretmek için para ödediği bir dünya.

I.1.5. NAZAR SÖZLÜĞÜ

Bu inadına teşhirciliğin diğer yanı da, Be-Ce'nin üzerinde çalıştığı "Nazar Sözlüğü"dür. 1999'un İstanbul'unda geçen olayların anlatıldığı bölümlerde, cümleler arasına, Be-Ce'nin Nazar Sözlüğü serpiştirilmiştir. Sondan başlayan bu sözlük, göz ve görmekle ilgili olarak seçilmiş sözcüklerin, romanla ilintili anlamlarının verildiği, kendi başına bir metin gibidir. Bu sözlükle ilgili olarak Elif Şafak, görmenin ve görülmenin aslında ne kadar önemli olduğunu, gözün iktidarının ucunun nerelere kadar varabileceğini, Be-Ce'nin kaleminden Nazar Sözlüğü ile anlatmıştır. Yani bir anlamda Be-Ce'nin, Şiko'ya ispatlamak, "göstermek" istediği, görmenin ve görülmenin niçin bu kadar önemli olduğudur. Oysa Şişman bütün hayatını gözlerden irak yaşamak ister. Be-Ce'nin sorgulayan, inadına bakan, teşhir eden, gözlerle bir derdi olan, her şeyi inceleyen, gören, görünenin arkasındakini arayan tavrı Şişman'da yoktur. Şişman mahremiyeti arar, Be-Ce mahremiyetin yırtıldığı, parçalandığı anları yakalamaya çalışır.

... Ne hissettiğini ele vermeyen, baktığı her şeyden görmeye ve görülmeye dair malzemeler devşiren, görünenden ziyade görünmeyenle ilgilenen, sırf görünmeyene ulaşabilmek için görünenin deşmekten geri durmayan, gözlerden sakınmak yerine gözlerle uğraşan,

gözlerin tacizini bile bile inadına kendine teşhir edebilen, görünüşüyle oynayıp seyircilerini yanıltmaya bayılan, gözlerle bir alıp veremediği olan, zamanın nizamını kabullenmeyen ve aslında hiçbir şeyi görüldüğü gibi kabullenmeyen gözlerine... (Şafak, s.200)

İkisi de birer seyirlik malzeme olan karakterlerin görmeye ve görülmeye dair yaklaşımları oldukça farklıdır. Şişman gözlerden uzak kalmayı tercih ederken Be-Ce adeta kendini daha da görünür kılmak için elinden geleni yapar. Be-Ce, gözün, kişinin bedeni üzerindeki bütün hakimiyetine karşıdır. O görünenden, daha doğrusu gördüğümüzü sandığımızdan çok daha ötesiyle ilgilenmektedir. O, şeylerin ötesine bakmaya çalışan, hakim iktidarın bakışının ardındaki anlama arayın kişidir. Onun Nazar Sözlüğü, hepimizin bildiği sözlükler gibi değildir. Bu gözlük sadece görmeyle ilgili kelimeleri içerik, belli bir amaç etrafında şekillenen karşılıkları vardır. Be-Ce Nazar Sözlüğü ile iktidara karşı gelir. Onun anlamlarını çarpıtır ve kendi anlamlarının peşine düşer.

I.1.6. TEBDİL-İ KIYAFET GEZMEK

Şişko ve Be-Ce birlikteliklerini ve seyirliklerini, gözlerden uzak kalabildikleri tek yer olan Hayali Fener Apartmanı'nda yaşayabilmektedir. Ancak orada mahremiyetlerine sığınıp, meraklı gözlerden

kaçabilmektedirler. Dışarının gözlerinin kendilerini sadece seyirlik bir malzeme olarak gördüğü ikili için, Hayali Fener Apartma'nı, iktidarın gözünden kaçabilecekleri tek yer gibidir. Bir de geceleri, ancak tebdil gezdiklerinde birlikte olabilmekte ve seyirlik olmaktan kurtulabilmektedirler. Seyirlik olmamaları için, başkası olmaları, gecenin ve karanlığın arkasına saklanmaları gerekmektedir. Şişko ve Be-Ce gibi, bedenleri seyirlik malzeme olanlar, ancak kendilerini inkar ettiklerinde ve karanlığa sığındıklarında görünmez olabilir ve dış dünyaya karışabilirler.

Kimi zaman iktidar da aramızda tebdil-i kıyafet dolaşır. Ama Şişko ve Be-Ce'nin tebdil gezişi ile söz gelimi, Sultan Üçüncü Murat'ın yani iktidarın tebdil gezişi arasında büyük bir fark vardır. Şişko ve Be-Ce, ancak başkaları olarak dışarıda varolabilir, seyirlik malzeme olmaktan kurtulup birlikte, yanyana durabilirler. Dışarıya çıkabilmek için, iktidarın yani dışarının gözlerine hoş görünecek bir kılığa, kişiliğe veya bedene girmeleri gerekir. Böylelikle, gündüzleri seyirlik olan bedenleri, geceleri seyredenlerin arasına karışabilir. Gece herşeyin üzerini örter. Gece bu dünyanın belki de en yetenekli ilüzyonistidir.

Sultanlar yani iktidar ise daha çok, insanların iktidar hakkında ne düşündüklerini öğrenmek, kendi doğrularını kabul ettirmek için tebdil gezer. Böylece kimi zaman ihsanda bulunur, çoğu zamanda ceza dağıtır.

Tebdil gezmek: Padişahlar şehr-i şehirin yılankavi sokaklarında tebdil gezerdi. Kimi zaman ihsanda bulunur, çoğu zaman ceza keserlerdi. İhsan da ceza da anında yerini bulsun diye, padişahların peşi sıra yürürdü tebdil hasekisi. Sık sık debdil gezen Üçüncü Mustafa, derviş kılığına girmeyi pek severdi. Karış karış şehri gezerdi; dışı derviş, dışı padişah. Bir gün, Çorum alaybeyi iken azledilip İstanbul'a gelen Feyzullah, tebdil gezen padişahı tanıdı. Ne kadar müşkül durumda olduğunu anlatıp yardım istedi. Karşılık görmedi. Bir başka sefer, Feyzullah, Üsküdar çarşısının orta yerinde gene padişaha rastladı ve gene onu tanıdı. Ve bu sefer kendini tutamayıp bağırdı: 'Ya ekmeğimi ver, ya beni katlet.' Üçüncü Mustafa dikkatlice baktı Feyzullah'a. Dervişin içindeki padişahı gören göz sakıncalı olabilirdi; hem de pek sakıncalı. Oracıkta tercihini yaptı. Ona ekmeğini vermedi. (Şafak, s.213)

BÖLÜM II

SEYİRLİK DÜNYA VE KERAMET MUMİ KEŞKE MEMİŞ EFENDİ

II.1.1. PERA-1885

SEYİRLİK OLANIN DOĞUMUNDAKİ KERAMET

Seyirlik bir dünyada yaşıyoruz. Modern dünyanın ve iktidarın bütün araçları gözlerimiz için kurgulanmış gibidir. Sadece gözlere hitap edenin yani seyirlik olanın üzerinden para kazanılabilir ve seyirlik olanı da iktidarın bakışı belirler. Aynı roman kahramanlarından Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi'nin yaptığı gibi... Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi bizi romanın ikinci durağı olan 1885 Perası'na götürür. Doğumu da en az ismi kadar acayip olan bu karakter, bir kerametle dünyaya gelmiştir.

Bir oğlan doğuramadığı takdirde son nefesini gözleri açık vereceğine inandığından, bu uğurda nice adaklar adayıp, besili kurbanların kanını toprağa akıtan, kaç düzüne koca karıdan medet umup denemedik büyü bırakmayan anacığı, peş peşe altı kız doğurup, bir o kadar da düşük yaptıktan sonra, nihayet bir gece rüyasında gördüğü

saçsız sakalsız dervişten öğrendiği üzere, bahçedeki karadut ağacının en ince dallarına saçlarından kestiği örükleri bağlayıp, etrafına da muhlardan halka içre halkalar örerek, yalva yakar kocasını en içteki halkanın ortasında soyunmaya ikna edip, soğuktan değil utançtan tir tir titreyerek, gene de yaptığından dönmeden ve 'konu komşu görür de rezil rüsva oluruz' demeden oracıkta, o gecenin şafağında gebe kalmıştı Memiş'e. (Şafak, s.37-38)

Rüyasına giren dervişin adını bilmese de, bu kadar gönlü bol birinin adının ancak Memiş olabilceğine hükmeden annesi, çocuğa Memiş ismini verir. Ama doğumunu takip eden bir dizi tuhaflık, onun ismine yeni isimler ekler. Öncelikle Memiş bebeğin yüzü adeta saydamdır. (Şafak, s.39) Bir muma benzemektedir. Yüzüne bakıldığında herşeyi tamam olmasına rağmen, hepsi birer gölgeden ibaret gibidir. Yüzünü meydana getiren parçalarda hiçbir fevkadelik yoktur ama biraraya geldiklerinde, insanın gözlerini alamadığı bir fevkaladelik yaratmaktadırlar. Bu nedenle etrafındakiler, bebeğin yüzünün tam olarak neye benzediğini, güzel mi yoksa çirkin mi olduğunu kestirememektedir. Ebe, bu işte bir keramet vardır deyip işin içinde çıkınca, bebeğin ismine bir de Keramet eklenir. Mum gibi saydam olan ve kerametiyle dünyaya gelen, Keramet Mumi Memiş'in halası, olanların tuhaflığını, bebeğin

yüzüne bakar bakmaz kavrar. Bebek, ana rahminin sıcaklığından çıkarıldığı ve annesi de doğum sırasında öldüğü için, yavaş yavaş donan bir mum gibidir. Hala elini çabuk tutmazsa bebeğin yüzünün bu haliyle donup kalacağını anlar ve hiç vakit kaybetmeden eline bir fındık kabuğu alır ve bebeğin yüzüne şekil vermeye başlar. Bu zahmetli iş sırasında giderek soğuyan ve donan bebeğin gözlerine sıra geldiğinde, halası, göz yerine iki çizgi çekmekten başka vakit bulamaz. Bebeği gören babası “Keşke! Der. Keşke yaşasaydı da, gene kız doğursaydı.” (Şafak, s.41). İsmine bir de Keşke eklenen bebek, bundan sonraki hayatını babası tarafından görmezden gelinerek ama ablaları tarafından el üstünde tutularak geçirir.

II.1.2. GÖZLERİN HİKMETİ VE LANETİ

Gözleri sadece iki çizgiden meydana geldiği için, gözlerinden hiçbir anlam çıkarılamayan Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi,, ablalarının kendisine uygun bulduğu bir kızla evlendirilir. Her bakımdan mükemmel bir aday olan gelinin tek kusuru ise doğuştan sağır ve dilsiz olmasıdır. Gerdek gecesi, duvak ilk açıldığında ve gelin damadın gözlerini ilk gördüğünde başına gelenleri anlar:

Gerdek gecesi, tül den duvar kalktığında, birbirlerini ilk defa gördüler. Gelin hayretten faltaş gibi açılmış gözlerle

uzun uzun baktı karşısında duran adamın gözlerine. Bu gözlerde, ne saadet vardı, ne merhamet; ne hiddet vardı, ne meymenet. Bundan böyle, Allah'ın her sabahı yanında uyanacağı gözler, yetim kızın çeyiz sandığı kadar boştu. (Şafak, s.106)

Gözleri hiçbir şey anlatmayan bir kocası vardır. Oysa ne ağzı ve de kulağı olan gelin, sadece gözlerle anlaşmayı bilmektedir. Gözleri bomboş bakan bir adamla hayatını geçiremeyeceğini dönmeyen diliyle, gözyaşları arasında yeni kocasına anlattır. Gözlerinin yeni karısına mezar olacağını anlayan Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi eline bir ayna alır, gözlerine bakar, tek kelime etmeden aynayı kırar ve yeni karısının gitmesine yardım eder. Bu olaydan sonra Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi evden dışarıya bir daha hiç çıkmaz. Bu karakterdeki çarpıcı nokta elbette ki gözleridir. Gözlerin önemini vurguladığımız bu çalışmada, Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi, gözün hakimiyetinin geçerli olmadığı tek kişi gibidir. Gözleri birer çizgiden ibaret yüzünde anlam yoktur. Dünyaya boş bir nazarla bakmaktadır. Gözlerin seyri için kurulmuş bu dünya ve onun iktidarı, gözü ve yüzü olmayan biri için geçerliliğini yitirir. İktidarın varoluşunu üzerine kurduğu sistem burada çökmeye başlar. Gözlere hitap eden bir iktidarın, gözleri anlamdan uzak, malzemesi mumdan bu adamı kontrol etme şansı yoktur. Mum saydamdır ama arkasını göstermez, ne katıdır, ne de sıvı. Sanki eriyip

her kalıba girebilecek gibidir, sıcakken akıp, aktığı şekilde donar. Bunun farkına varan Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi yeniden sokaklara çıkar ve kendine yeni bir meşgale aramaya başlar. Karşılaştığı kişiler ve söyledikleri onu, artık sadece gözlere hitap eden bir dünyada yaşadığımızı ikna eder.

Madem ki acayıpliğinin sebebi gözleriydi, o da bundan böyle sırf gözlere hitap edecekti. Ne kaybettiyse kendi gözlerinin yüzünden, daha fazlasını devşirecekti başkalarının gözlerinden. Gözleri yüzünden çektiği yalnızlığın acısını, binlerce insanı etrafına toplayarak çıkartacaktı. Gözleri yüzünden zehrolan hayatını, gözlerin sayesinde ballandıracaktı. Başkalarının göremediklerini gördükçe gözleri, başarmanın şerefine kaldıracağı her kadehi, körlüğün karanlık iksirinden damıtacaktı... Madem ki neyin nasıl görüldüğündeydi Osmanlı memleketinin erkeklerinin akli fikri, o da bundan böyle, bin erkeğe bir seyirlik dünya sunacaktı. (Şafak, s.111)

II.1.3. PERA VE SEYİRLİK OLANIN SEYRİ

II.1.3.1. KADINLAR VE

VİŞNE RENGİ ÇADIRIN BATIYA BAKAN KAPISI

Karşılaştığı herkes ağız birliği etmişçesine “Pera”dan bahsediyordu. Her şeyin en yenisi, en renkli olanı, en Batılı olanı, göze en çok hitap edini yani en seyirlik olanı Pera’daydı. Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi Pera’da kocaman vişne rengi bir çadır kurmaya karar verdi. Çadırın en büyük özelliği, biri doğuya, biri batıya bakan, iki tane kapısının olmasıydı. Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi, çadırın batıya bakan kapısını kadınlara açardı. Bir de çok önemli bir şartı vardı. Kadınlar çadıra yalnız başlarına gelmemeliydiler. Pera’da, bir yokuşun tepesinde kurulu bu vişne rengi çadırın batıya bakan kapısından içeri, yokuşu birlikte çıkmaları şart koşulan, her türlü milletten, dilden ve dinden kadın girerdi. Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi’nin de çok iyi bildiği gibi, kadınlar en çok birbirlerine düşmanlardı... “Gümüş bir ayna olmadan, işini tam yapamazdı gümüş tarak. Bir ayna lazımdı muhakkak... Kadınlar birbirlerinin akıslarında çirkinleşirlerdi” (Şafak, s.34-35). Bundan dolayı kadınlar, vişne rengi çadıra yanyana gelmeli, birbirlerine asla arkalarını dönmemeli ve kalabalık olmalıydılar.

Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi, kadın gözüne hitap edecek bu seyirlik dünyayı tasarlarırken pek de zorlanmadı açıkçası. Kadınların, kendilerinden daha çirkin kadınlar görmekten içten içe pek hoşlandıklarının farkındaydı. O halde, o da onlara, görmek istediklerini gösterecekti. Vişne rengi çadırın seyirlik dünyasında, çirkinler ya da en çirkinler değil, çirkinliğin ta kendisi teşhir edilecekti. (Şafak, s.48)

II.1.3.1.1. SAMUR KIZ

İşte böyle düşünerek yola çıkan Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi, çirkinlerin en çirkinini, Samur Kız'ı Pera'ya getirir. Belden aşağısı bir samura, belden yukarısı bir insana ait olan Samur Kız, çirkinliğin ta kendisidir. Bu yarı insan, yarı hayvan yaratığın hikayesi ise bizi 1968 Sibiryası'na götürür. O dönemde samur avlayarak ve kürkünü satarak hayatını kazanan ve bu işten bir servet kazanan pek çok insan vardır. Burada, doğuyu kendi seyrine ve varoluşuna kurban eden batı metaforunu görürüz. Söz konusu avcılardan biri olan Timofei Ankidinov'un da hayali zengin olmaktır ama zengin olmaktan da öte hayali, efsanelerde anlatılan, kocaman samurlarıyla ünlü Pogiça'yı bulmaktır. Pogiça'ya ulaşmak için bindiği gemi alabora olur ve bu kazadan kendisi dahil sadece iki kişi kurtulur. Yazarın burada asıl

ulaşmak istediği nokta ise, bir samur ve yerli kabilelerden birine mensup oğlan çocuğunun hikayesidir. şamanları ölen kabile, yeni şamanını aramaktadır. Onlara göre, bu göreve en uygun aday, ölen şamanın erkek kardeşi olan, tüyü bitmemiş bir oğlan çocuğudur.

Avcı ve arkadaşi deniz kıyısında kendi hikayelerini yaşarlarken, biraz ötelerinde, şaman adayı ocuk da kendi hikayesini yaşamaktadır. Bu iki hikayenin birleşmesinden ise, Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi'nin, vişne rengi adılda, kadınlara ayrılan bölümde, sadece kadınlara seyrine sunduğu, çirkinliğin ta kendisi Samur Kız'ın hikayesi çıkar. Kabilesinin yeni şamanı olmak için yola çıkan oğlanın yapması gereken, ruhdaşının gelip kendisini bulmasını beklemektir. Bu nedenle büyükçe bir sepetin içine girer ve beklemeye başlar:

Henüz kıllanmaya başlamış oğlan ters çevrilmiş sepetin içinde ziyaretisini beklerken, garip bir sıkıntının yüreğini kemirmesine mani olamıyordu. Henüz kendi kendine itiraf edemese de, bilemediği bir sebepten ötürü, ölesiye korkuyordu grlmekten. (şafak, s.57)

Yazar, burada bir kere daha bize görülmenin ne kadar da korkutucu olduğunu hatırlatır. Roman'ın bu bölümünde, avcı/batı, kabilenin olası şamanı olan çocuğu ziyarete giden ruhdaşi, büyük

samuru görür ve arkadaşının uyarılarına rağmen, sırf merakından ve para kazanma hirsından, sepeti açar ve hiç görmemesi gereken bir ana tanık olur. Tam o anda samur ve oğlan, ruhlarının birleşmesinin son evresini tamamlamak üzeredirler ama tam da bir bütün olamamışlardır. Avcının/batının bakışı, samur ve oğlanın bir bütün olup, yeni şamanın ortaya çıkmasını yarıda keser ve ortaya hilkat garibesi bir yaratık çıkarır. Bu, davetsiz gözlerin yakaladığı haliyle, belden aşağısı bir samura, belden yukarısı bir insana ait bir yaratıktır.

... Sırf dışarıdan bir el sepeti açıp, davetsiz bir çift göz görülmemesi gerekeni gördü diye ve gözlerden çıkan ışık o en mahrem anı yırtıp parçaladığı için, her şey yarım kalmıştı. Aynı vücutta ayrı düşmüştü ruhdaş olanlar. Artık o bir samur-insandı. Yarısamur, yarıinsandı. Talihsiz bir mahluktaki ve talihsiz çirkinliği teşhir edilmeye mahkum. (Şafak, s.63)

II.1.3.1.2. BATININ/AVCININ BAKIŞI

Burada, avcının bakışını, batının bakışı olarak kabul edecek olursak karşımıza, bütün bir post-kolonist söylem boyunca geliştirilen, batının yıkıcı ve bozguncu bakışı ortaya çıkacaktır. Batı, sırf merakından ve zenginlik hayalleri yüzünden doğuyu kolonileştirir ve çirkinleştirir.

Doğu, batının bakışıyla parçalanır ve parçalar biraraya geldiklerinde, asla eskisi kadar güzel olmazlar. Batılının gözünün değdiği her şey, sırf onun istekleri doğrultusunda anlamlandırılır, şekillendirilir ve sömürölür. Bir zamanlar batının hayallerini süsleyen bunca güzellik ve zenginlik, yine kendi elide parçalanır ve un ufak olur. Avcının parçalayan ve çirkinletiren bakışıyla, ileride kabilesinin şamanı olacak, ruhunu bir samurun ruhuyla birleştirmiş bir oğlan yerine, Pera'da, vişne rengi çadırın haremlık kısmında, kadınların gözlerine sunulmak üzere sahneye çıkarılan Samur Kız ortaya çıkar. Böylelikle batının gözünün, yani hakim iktidarın bakışının, doğuyu nasıl da bozduğuna tanık oluruz. Batı kendini doğu üzerinden, başka bir deyişle, erkek kendini kadın üzerinden tanımlar.

Kadın, erkeğin arzuladığı şeydir ve tam da bu nedenle doğu, batının arzuladığıdır. Batıyı erkek, doğuyu kadın olarak tanımlayan literatür, erkeğin, kadın üzerindeki parçalayıcı bakışını da ortaya koyar. Batı yani erkek, arzuladığı doğuyu yani kadını tanımlarken, bir yandan da kendini tanımlar. Post-kolonist bütün çalışmalarda, batının kendini tanımlamak için nasıl da doğuyu, kendinden farklı olanı, kullandığını görürüz. Batı normal olandır, doğu ise, içinde barındırdığı bütün tuhafılıklarıyla, anormal yani seyirlik olandır. Batının avcısı, doğunun şamanını, doğu ile batının birleştıği İstanbul'un en dik yokuşunun başındaki vişne rengi çadırın haremlık kısmının dillere destan çirkinliğine yani Samur Kız'a dönüştürmüştür.

Atası samur oğlanın ve kendisinden önce gelen bütün samur insanların lanetini üzerinde taşıyan Samur Kız, her akşam, vişne rengi çadırın, batıya bakan haremlik kısmında sahneye çıkar ve çirkinliğini sergiler.

Her akşam sahneye çıktığında, kendini seyreden gözü seyrederdi. Seyredilişini seyredirdi. İnerdi tokmak, inerdi davul. Samur-Kız ağır ağır başlardı raks etmeye... Üzerindeki kürk yerleri süpürece kadar uzun, gözdesini tamamen kapatacak kadar boldu... Samur-Kız sert hareketlerle kürkünü çıkarırdı. Çırılçıplak kalırdı. Sahnenin kenarına yaklaşp, korkunç sesler çıkartarak yüzyıllar öncesinden devraldığı laneti lapa lapa yağdırırdı seyircilerinin üzerine. Bütün akrabaları gibi pervasızca teşhir ederdi abidevi çirkinliğini. Bütün akrabaları gibi pervasızca çirkindi... Kuyruğunu dimdik havaya kaldırıp sımsıkı sıktığı dişlerinin arasından hırlayarak, delici bakışlarıyla bir kurban arayarak, tabiatın kadim öfkesini bir zırh gibi kuşanarak, dört ayak üzerinde saldırıya geçerdı. Ve hiç beklenmedik bir anda, perçelerini geçiriverirdi etrafını kuşatan gözlere. (Şafak, s.71)

II.1.3.2. ERKEKLER VE

VİŞNE RENGİ ÇADIRIN DOĞUYA BAKAN KAPISI

Batı/erkek/hakim iktidar, kadın/doğu metaforu, vişne rengi çadırın doğuya bakan kısmında bambaşka bir hal alır. Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi, vişne rengi çadırın doğuyu bakan kapısından içeri sadece erkekleri buyur eder. Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi'nin tek bir şartı, kadınların aksine, bütün erkeklerin buraya tek başlarına gelmelidir:

Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi bilirdi ki, erkekler en çok birbirinin hırsızıydı; fırsat çıkmayagörsün, tereddütsüz çalarlardı birbirlerinin mutluluklarını. Ayrı ayrı gelmelilerdi bu sebepten. Yokuşu tek başlarına çıkmalı, bir vişne ağacı kadar yapayalnız olmalılardı doğuya bakan kapıdan içeri girdiklerinde. (Şafak, s.103)

Vişne rengi çadırın doğuya bakan kısımda, Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi, erkeklerin gözlerinin seyrine sadece güzellikleri, güzelliğin ta kendisini teşhir ederdi ve bu güzeller arasında en güzel olanı ise La Belle Anabelle'dir.

II.1.3.2.1. LA BELLE ANABELLE

Güzeller güzeli La Belle Anabelle'in hikayesi ise bizi 1868 Fransası'na götürür. La Belle Anabelle bir günah tohumudur, annesinin çıldırmasının, babasının utancının sembolüdür. İkiz kardeşinin aksine, bir periyi andırmaktadır ve annesinin işlediği günahın bir kanıtıdır. Annesinin, evinin kapılarını, yakışıklı bir yabancıya açması ve nefsine hakim olamayıp, onunla birlikte olmasını izleyen hikaye boyunca, kadının gidip gelen aklına, birbirini tutmayan anılarına şahit oluruz. Kadın adeta, rüya ile gerçek arasında gidip gelmektedir. Nerede durması gerektiğini, etrafında dolanan, kendisine acı çektiren, ona günahın kapılarını açan delikanlıya hayır diyemeyişinin çılgınlığına tanık oluruz. İşte La Belle Anabelle de bu günahın, bu delirişin tohumudur. Elbette Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi bu fırsatı kaçırmaz ve La Belle Anabelle'i Pera'ya, vişne rengi çadırın doğuya bakan kısmında sahneye çıkarıp, güzelliğini sergilemesi için getirir. Batı güzelliği temsil eder, nereden geldiği, güzelliğinin kökeni önemli değildir. O batıdır, batıdadır, güzel ve normal olandır. Erkektir, iktidardır, karar verendir. Ama sahneye çıktıklarında, aslında çirkinle güzel olanın hiç bir farkı olmadığını anlarız. Bir şey ne kadar çirkin ya da ne kadar güzelse o kadar seyirliktir. Güzel de, en az çirkin kadar seyirliktir:

Doğu'nun Batı'yı gözünün önünden ayırmadığı, Batı'nın Doğu'yu ihtişamının aynası kıldığı, gene de kimsenin Doğu'nun nerede bitip Batı'nın nerede başladığını kestiremediği o günlerde, La Belle Anabelle'in yüzü hudutsuz bir hudut boyuydu. Onun yüzü ne Batı'ya aitti, ne Doğu'ya. İşte bu sebepten, ona bakan her erkek aynı anda kendini hem evinde hissederci, hem gurbette. (Şafak, s.137)

Aslında *Mahrem* boyunca anlatılan bütün karakterler bir şekilde seyirlik olan bu sistemin bir parçası ve yeniden üreticisidirler. Hepsinin gözlerle bir alıp veremediği olduğunu farkedemiz; Şişman gözlerden kaçır çünkü seyirlik bir malzeme olmak istemez, Be-Ce ise inadına kendini teşhir eder. Aynı Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi gibi Be-Ce'nin de gözleri anlamdan çok uzaktır ve ne düşündüğünü asla elevermezler. Be-Ce bir bakıma, Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi'nin, 1999 İstanbul'unda vücut bulmuş hali gibidir. İkisinin de gözleri ifadeden yoksun birer çizgi gibidir ve ikisinin de bütün derdi gözlerledir. Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi, gözlerinin yüzünden çektiği acıları dindirmek ve intikam almak için, seyirlik bir dünya kurar; Be-Ce ise, bedenini seyirlik bir malzeme olarak damgalayan bu sistemin gözlerinin ta içine bakar ve bedenini inadına teşhir eder.

... Acıyla baktım gözlerine; ne hissettiğini elevermeyen, baktığı her şeyden görmeye ve görülmeye dair malzemeler devşiren, görünenden ziyade görünmeyenle ilgilenen, sırf görünmeyene ulaşabilmek için görüneni deşmekten geri durmayan, gözlerden sakınmak yerine gözlerle uğraşan, gözlerin tacizini bile bile inadına kendini teşhir edebilen, görünüşüyle oynayıp seyircilerini yanıltmaya bayılan, gözlerle bir alıp veremediği olan, zamanın nizamını kabullenmeyen ve aslında hiçbir şeyi görüldüğü gibi kabullenmeyen gözlerine... insanları hikayeleriyle, hikayeleri insanlarıyla birlikte ve her şeyle bağlantılı bir halde ve parçaları bir bütünde, her bütünü kendi parçalanmışlığı içinde gören, yani başkalarının görmediklerini, yani beni başka kimsenin görmediği gibi görebilen gözlerine... sanki aceleye gelmiş gibi iki incecik, iki kesik çizgi halinde çekilmiş ve sanki ne hissettiğini elevermemeye ahdetmiş, acı çikolata karası gözlerine... gördüğüm andan beri beni büyüleyen, şaşırtan, tedirgin eden ve yaşını hiçbir zaman kestiremediğim gözlerine... baktım acıyla... (Şafak, s.200)

Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi ise olmayan gözlerine inat, kendine seyirlik bir dünya kurar. Şişman ve Be-Ce'den farklı olarak Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi, seyirlik olanın ve göz'ün iktidarını, kendi yalnızlığını gidermek ve kar elde etmek için kullanır. Bir bakıma Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi, gerek malzemesi, gerekse kurduğu ve yönettiği seyirlik dünya açısından, iktidar mekanizmasıyla benzer özellikler taşır. Malzemesi mumdan, gözleri birer çizgiden ibaret olan bu adam, asla iktidarın seyirlik olarak tanımladığı bir malzeme haline gelmemiştir. Malzemesi mumdan olan, annesinin sıcaklığını yitirmesiyle birlikte donmaya başlayan, halası tarafından, yüzüne fındık kabuğu ile yarım yamalak şekil verilen bu adam, gözlere hitap eden iktidarın malzemesi değil, bizati onun kendisi haline gelmiştir.

... insanın canı neresinden acırsa, kalbi orada atardı. Şimdiye değin Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi'nin kalbi gözlerinde atmıştı. Ve şimdi gözleri yüzünden çektiği yalnızlığın acısını, binlerce insanı etrafına toplayarak çıkartacaktı. Gözlerinin yüzünden zehrolan hayatını, gözlerinin sayesinde ballandıracaktı. Başkalarının göremediklerini gördükçe gözleri, başarmanın şerefine kaldıracağı her kadehi, insanların bulaşıcı körlüğünün karanlık iksirinden damıtacaktı. Bu amaçla, evvela memleketin gidişatını kollayıp; mantar

toplar gibi toplayacaktı gidişata körü körüne inananları.

(Şafak, s.47)

II.1.4. EN DERİN YARALAR GÖZLERDEN ALINIR

Mahrem'in bir yerinde Be-Ce Şişmana şöyle der: “Biliyor musun, belki de en derin yaralarımızı gözlerden alıyoruz”. Be-Ce'nin bu yorumuna Şişman şaşırıp kalır. Kendini bunca teşhir eden Be-Ce, en büyük yaralarımızı gözlerden aldığımızı söylemektedir ve yanılmamaktadır. Gözlerden alınan yaralara en güzel örnek, Şişman'ın çocukluğunda gizlidir. Baskıcı bir babaannenin elinde geçen çocukluğu, oturdukları çağla yeşili ev, anne ve babasından zorunlu ayrılışı, bahçedeki vişne ağacı ve damı çinko kaplı kömürlük... Şişman, aslında çocukken şişman değildir. Bir gün, saklanbaç oynarken, saklandığı kömürlükte karşılaştığı yabancı adam, adamın çocuğu tacizi ve bu tacizin ağzında bıraktığı tadı yoketmek için durmaksızın yemek yiyen bir çocuğun ızdırabıyla karşılaşırız.

Babaannesinin Allah'ın herşeyi gördüğünü söylediği çocuk, sadece geceleri bunun mümkün olamayacağına inanmaktadır. İnsanın, Allah'ın gözünden hiç birşeyin kaçmayacağına unutulmaması gerektiği dersiyle büyütülen çocuk, kendini her daim, Foucault'un panıptikonundaki mahkum gibi hisseder. Devamlı olarak izleniyordur ama kendisini izleyeni

görememektedir. Çocuğa göre, kişinin görülemediği tek vakit geceleridir. *Mahrem'in* Pera-1885 adlı bölümünde de dendiği gibi: “Gece, bu seyirlik dünyada kimsenin kimseyi göremediği tek zamandı” (Şafak, s.137). Çocuk, başına gelen taciz olayının Allah tarafından görülmediğini, görülemeyeceğini hesap eder çünkü kömürlüğün içi, kömür karasıdır. Hiçbir gözün, olanları görmesine izin vermeyecek şekilde karanlıktır. Allah, başka bir deyişle yaşananlar iktidarın gözünden kaçmıştır, karanlık olanları gizlemiş olmalıdır. Oysa, çocuğun gözlerden uzak yaşadığını sandığı taciz olayını izleyen, gören, hafızasına yerleştiren bir çift göz vardır. O da, ev sahibesinin canından çok sevdiği kedisidir. Kedinin bu olayı gördüğünü, kendi gözleriyle gören çocuk, kedinin şahitliğinden kurtulmak için onu öldürür. Kedinin gözleri, çocuğun başına gelen ve herkeslerden gizlemeye çalıştığı taciz olayının canlı tanığıdır.

Oysa her şeyi unutmak kabil değildir. Göz dedikleri şu hayatta teknil gördüklerini unutmayı becerebilir de, görüldüğünü bir türlü çıkaramaz aklından. Şahitler olmasa geçmişini unutabilir insan. Şahitler varsa iş değişir. Çünkü onların her bakışı bir itham, varlıkları unutmaya engeldir. (Şafak, s.199)

Çalışmanın başından beri tekrarladığımız üzere, iktidarın gözü her yerdedir. Şişman'ın çocukluğundan alıntıladığımız üzere, kişi kendini

en yalnız ve gözlerden uzakta hissettiği noktada, gözlere yakalanır. İktidar, sadece bir yerde konumlanmış, kontrol mekanizmaları belli şartlar altında çalışan bir sistem değildir. İktidar, modern toplumun her alanına yayılmış, içerden dışarıya, dışarıdan içeriye hareket eden, imajlarla beslenen, seyredildikçe çoğalan, çoğaldıkça güçlenen bir mekanizmadır. İktidarın çıkarları doğrultusunda, herşeyin görüntüler üzerinden ifade edildiği, sözlerin görüntüye sadece eşlik ettiği bir çağda yaşıyoruz. Sözlü kültürün önemini yitirdiği ve göz'e hitap edenin, görsel olanın ilgi topladığı modern toplumda kitleler görüntülerin peşine takılmıştır.

... Ortaçağ'ın bitiminden bu yana egemen olan anlayış, gözü dünyanın efendisi konumuna getiren ve ona dünyanın ve bu dünyanın ardında yatan görünmezliğin temsilini bahşeden görüştür. Yeniçağa özgü görme biçiminde ilk aşama, kaçınılmaz olarak perspektiftir. Bu sanatsal yöntem kartezyen egemenliğin uzantısıdır. Onun sayesinde dünya ehlileştirilmekte, karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama dönüştürülmektedir. Ehlileştirilen bu uzama gözün karşısında ve gözün nesnesi olarak konumlandırılan 'bedn' de dahildir. (Sartori, s.8)

Bilindiği gibi, duyu organlarımız içinde yanılma, yanıltılabilme oranı en yüksek olanı gözdür. Göz'e ve seyirlik olana bu kadar önem veren ve anlam yükleyen modern insan, yanılmaktan ve yanıltılmaktan kaçamaz. İktidar ise, kurduğu seyirlik dünyanın ilüzyonisti gibidir. İktidar burada görüntünün sorgulanamaz oluşundan faydalanmaktadır. Sonuçta görünen, sorgulanamaz ve şüpheye yer bırakmayacak şekilde gözlerimizin önündedir ve gerçektir. Görüntünün şahide ihtiyacı yoktur çünkü görüntü kendi kendinin ispatlayıcısı ve doğrulayıcısı konumundadır. Burada atlanan ise, gerçekliği şüphe götürmez olarak ifade edilen görüntünün arkasında, onu kendi iktidarının devamı için bir araç gibi kullanan iktidarın, aynı görüntü üzerinde oynadığı oyunlardır. İktidar makası eline alır ve görüntülerden oluşan vahşi ormanı, kendi küçük, güzel, düzenli bahçesine çevirir ve bizler de her akşam, ana haber bültenlerinde, iktidarın kendi elleriyle şekil verdiği bu bahçeyi seyrederiz. Bu bahçede hangi çiçeklerin olması gerektiğine, neyin nerede durması ve hangi sırayla izlenmesi gerektiğine iktidar karar verir. İktidar gördüğümüzü sorgulama şansını bize vermez; görünenin nedenleri ve sonuçları, izleyici tarafından tahlil edilmez çünkü iktidar, tahlile dayalı sözel malzemenin, görüntünün heyecanını bozacağını ve inanırlılığını sorgulatacağını bilir. İktidarın ise tek istediği, gördüğümüze inanmamız ama gördüklerimizi sorgulamamamızdır.

... Görüntülerle anlatılan bir olayı satırmak için makasların yetiyor olaması alışılmış bir gerçektir. Bunun dışında, görüntünün kendiliğinden konuştuğu hiçbir şekilde doğru değildir. Bize öldürülen biri gösterilir. Peki onu kim öldürdü? Görüntü onu söylemez; bunu, elinde mikrofonu tutan ses söyler ve eğer muhabir yalan söylemek niyetindeyse ya da öyle söylemesi istenmişse, görev, istendiği gibi yapılır. (Sartori, s.79)

Modern insanın zihinsel faaliyetlere ihtiyacı yoktur çünkü iktidar, kendi yarattığı görüntüler dünyası ile, bunu kişi adına yerine getirir. Öğrenmek için televizyonu açmak ve seyretmek yeterlidir ve gördüklerini sorgulamak, bunlara başka anlamlar yüklemeye çalışmak, “acaba?, neden?” gibi kavramlara takılmak gereksizdir.

İktidar düşünen değil, gördüğünü kabul eden ve böylece kolaylıkla yönlendirilebilen bireyler ister ve yaratır. Bu dünyada Şişman ve Be-Ce gibi insanlar sadece seyirlik birer malzeme olarak yer alabilirler çünkü onların seyirlik olduğunu bizlere hergün izleten bir iktidar tarafından yönetiliyoruz.

... Sistemin efsanesinde ise yalnızca henüz gerçek olmayana, sanal olana, bir sonraki alışverişe yer vardır... Bugünkü sistemin seyirliğinde Zorunluluk yok artık. Dolayısıyla hiçbir deneyim de iletilmiyor. Geriye kalan paylaşılacak tek şey, seyirlik; kimsenin oynamadığı, herkesin seyrettiği oyun. (Berger, s.27)

SONUÇ

Seyirlik bir dünyada yaşıyoruz. Dış dünyamızı anlamlandıran, kendimizle ilgili kanaatlerimizi doğrulayan ya da yalanlayan gözlerle çevriliyiz. Öznemiz, aynada kendimizi ilk defa gördüğümüz, kendimiz sandığımız bir yanılısama/yansıma üzerine kurulu. İktidar/hakim güç bize, kendi çıkarları doğrultusunda şekillendirdiği görüntüler sunmakta. İktidarın normal diye tanımladığına yaklaşmaya, onun gibi olmaya her çalıştığımızda, zaten bir yanılısamadan kurulu öznenizi daha da çok parçalıyoruz. Bir gün, bir aynaya baktık, aynadaki görüntümüze “ben” dedik. Batı Doğu'ya gitti, işgal etti, sömürgeleştirdi. Bütün bu macera üstüne kocaman bir literatür oluşturdu. Post-kolonist çalışmalar adı altında, birçok bilim adamı, yazar, düşünür ve araştırmacı yetişti.

Aslında bunların tek amacı, Batı'nın kendisini Doğu/Öteki üzerinden tanımlamaya ve böylelikle öznenizi oluşturmaya çalışmasından başka bir çaba değildir. İktidarı elinde bulunduran güç aynı zamanda gözün iktidarını da elinde bulundurur. Görselliğin işlendiği, konu edildiği, özendirildiği, teşhir edildiği bütün mecralar Batı'nın kontrolündedir. Bir bakıma Batı bize kim olduğumuzu ve nerede bulunduğumuzu söyler. Batı akılcı, güzel, iyi ve doğru olandır. Doğu ise, geçmişte büyük imparatorluklar, krallıklar ve hükümlanlıklarla dolu olan, bir hayalperestler diyarı gibidir. Batıya göre burada nizam ve akıldan söz

etmek mümkün değildir. Doğu belki de bu nedenle Batı tarafından kadın imgesi altında takdim edilir. Ne de olsa hakim literatüre göre akıl ve mantıkla ifade edilen erkek/batı'dır, tam tersi ise kadın/doğu'yu tanımlar.

Avrupa nü sanatında ressamlar ve seyirci-sahipler erkekti, nesne olarak işlenen kişilerse çoğunlukla kadın. Bu ters ilişki kültürümüze öylesine işlemiştir ki bugün bile sayısız kadının bilincine biçim vermektedir. Kadınlar kendilerine karşı, erkeklerin onlara karşı davrandığı biçimde davranmaktadırlar. Kadınlar da, erkeklerin onların karşılarında yaptıklarını yapıp kendi dişiliklerini seyretmektedirler. (Berger, s.63)

Gözün iktidarı batılı güçlerin elindedir ve bunu modern toplumun bütün kurumlarında, kendi maddi ve manevi çıkarları doğrultusunda kullanmaktadırlar. Batı, gözün, göz üzerindeki iktidarını ve belirleyiciliğini, kurallarını kendi koyduğu bir oyunda sergiler. Bu oyunda Batı'nın çirkin dediği çirkin, güzel dediği ise güzeldir. Bu oyunu seyredenlere ise kendi tarafını belirlemek düşer. Bu nedenle Batı doğuyu sömürmekte, Doğu'da Batı'ya öykünmektedir. Gözün iktidarı her yerdedir ama onu Batı yönetir.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Berger, John. 1986. *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- . 1999. *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*. İstanbul: Metis Yayınları
- Borges, Jorge Luis. 1998. *Ficciones (Hayaller ve Hikayeler)*. İstanbul: İletişim Yayıncılık A.Ş.
- Braudel, Fernand. 1996. *Uygarıkların Grameri*. Ankara: İmge Kitabevi
- Butler, Judith. 2005. *Kırılğan Hayat (Yasın ve Şiddetin Gücü)*. İstanbul: Metis Yayınları
- Deleuze, Gilles. 1999. *Kapitalizm ve Şizofreni*. Ankara: Araf Yayıncılık
- Foucault, Michel. 1992. *Hapishanenin Doğuşu*. Ankara: İmge Kitabevi
- Hayles, N. Katherine. 1999. *How We Became Posthuman*. Chicago: The University of Chicago Press
- Irigaray, Luce. 1985. *This Sex Which Is Not One*. New York: Cornell University Press
- Lacan, Jacques. 1989. *Ecrits (A Selection)*. London: Routledge
- Le Guin, Ursula K. 1998. *Kadınlar Rüyalar Ejderhalar*. İstanbul: Metis Yayınları
- Marquez, Gabriel Garcia. 1991. *Yüzyıllık Yanlılık*. İstanbul: Can Sanat Yayınları Ltd. Şti.
- Said, W. Edward. 1999. *Şarkiyatçılık (Batı'nın Şark Anlayışları)*. İstanbul: Metis Yayınları

Şafak, Elif. 2000. *Mahrem*. İstanbul: Metis Yayınları

Şafak, Elif. 2002. *Bit Palas*. İstanbul: Metis Yayınları

Todorov, Tzvetan Todorov. 2004. *Fantastik*. İstanbul: Metis Yayınları

Turkle, Sherry. 1997. *Life On The Screen*. New York: A Touchstone Book

Zeldin, Theodore. 1998. *İnsanlığın Mahrem Tarihi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları